

# MÚSICA NA AMÉRICA PORTUGUESA

Paulo Castagna

CASTAGNA, Paulo. Música na América Portuguesa. In: MORAES, José Geraldo Vin-  
ci; SALIBA, Elias Thomé. *História e Música no Brasil*. São Paulo: Alameda,  
2010. Capítulo 1, p.35-76. ISBN: 978-85-7939-020-3.

## 1. Introdução

### Uma história em construção

A primeira ocasião em que um brasileiro foi à Europa especificamente para uma *tournee* de apresentações musicais ocorreu entre 1794-1795, nas cidades do Porto, Coimbra e Lisboa, em Portugal, para a execução de recitais com árias de óperas. Sabe-se disso pela *Gazeta de Lisboa*, que noticiou todas as apresentações, sem poupar elogios. Quem apresentou esses recitais foi uma mulher, brasileira e negra, que aprendeu música numa casa de fazenda no interior da Capitania do Rio de Janeiro. Chamava-se Maria Joaquina da Conceição Lapa.<sup>1</sup> A *Gazeta de Lisboa* noticiou apresentações suas no Porto, em Coimbra e em Lisboa (no Teatro São Carlos), entre dezembro de 1794 e janeiro de 1795.<sup>2</sup> José Maurício Nunes Garcia escreveu para ela o *Coro para o entremês* (1808) e uma ária de *O Triunfo da América* (1809), entre outras obras. Por outro lado, pouco se escreveu sobre ela e quase nada mais ficou registrado na história da música brasileira além do seu nome, dos lugares onde cantou e das obras a ela dedicadas.

Nossa propensão para ignorar o passado musical brasileiro manifestou-se já no primeiro livro escrito sobre a história da música no país, por Guilherme Melo, em 1908.<sup>3</sup> Nessa publicação, dava-se atenção quase que somente ao folclore musical e à música do século XIX, abordando a fase colonial com o mesmo superficialismo que seria observado em outras obras do gênero. Foi somente em 1944 que o alemão Francisco Curt Lange, então radicado no Uruguai, iniciou pesquisas na região das Minas Gerais, demonstrando a existência, na capitania, de compositores do século XVIII que fo-

---

<sup>1</sup> BRITO, Manuel Carlos de. Estudos de história da música em Portugal. Lisboa: Editorial Estampa, 1989. p.167-184. (Imprensa Universitária, n.78)

<sup>2</sup> BRITO, Manuel Carlos de. op. cit., p.167-184.

ram capazes de suprir a música para as cerimônias religiosas.<sup>4</sup> Os trabalhos pioneiros de Curt Lange em Minas Gerais estimularam estudiosos brasileiros a iniciar pesquisas sobre a história musical de outras regiões do país, como o fizeram, a partir da década de 1960, Cleofe Person de Matos no Rio de Janeiro, Jaime Diniz no Nordeste, Régis Duprat em São Paulo e Vicente Salles no Pará, entre outros. Tais autores deram início a uma investigação ampla sobre a prática musical do período colonial brasileiro, o que nas últimas décadas adquiriu um caráter mais sistemático e possibilitou um conhecimento razoável sobre a música no período colonial. Mesmo assim, o que hoje sabemos ainda está longe de possibilitar a compreensão dos complexos fenômenos que regeram a recepção, a composição e a execução da música no Brasil, na fase anterior à Independência.

### “Música colonial”

Ao falarmos em “música no Brasil colonial”, estamos nos referindo a toda a música que se produziu no país entre 1500-1822, seja ela de origem indígena, africana ou européia. A expressão não define, portanto, um tipo, estilo ou padrão musical único, mas sim a totalidade da música que se praticou no âmbito geográfico e cronológico que se definiu com a expressão “colonial”.

A preocupação com a música “do Brasil colonial” reflete a antiga historiografia da música no Brasil, que adotava como períodos as próprias etapas de nossa evolução política: *colônia*, *reino unido*, *império*, *república*. Como a historiografia nacionalista, inclusive a musical, tomou por objeto o Brasil independente, toda a produção musical que cronologicamente o precedia foi enquadrada no obscuro período colonial, como fizeram os primeiros historiadores de nossa música: Guilherme de Melo, Renato Almeida, Mário de Andrade e Luís Heitor Corrêa de Azevedo. Hoje, a expressão continua a ser utilizada, pois ainda propicia o interesse pelo período histórico que durante tanto tempo foi negligenciado, mas é certo que, em termos historiográficos e musicológicos,

---

<sup>3</sup> MELLO, Guilherme Theodoro Pereira de. *A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República por Guilherme Theodoro Pereira de Mello*. Bahia, Typographia de S. Joaquim, 1908. xxv, 366p.

<sup>4</sup> LANGE, Francisco Curt. La música en Minas Gerais: un informe preliminar. *Boletín Latino Americano de Música*, Rio de Janeiro, ano 6, n.6, p.409-494, abr. 1946.

essa designação encerra vários tipos, estilos e períodos da evolução das práticas culturais do país, entre elas a musical.

### **Categorias de música no Brasil colonial**

Primeiramente, é necessário considerar que, no Brasil, conviveram duas grandes categorias de música, cuja diferença está em sua função e não em sua aparência. O primeiro tipo é representado pela chamada música tradicional, dos povos indígenas, africanos e europeus que viveram no país. Esse categoria musical, de produção espontânea e não profissional, já existia antes mesmo da colonização do Brasil e uma parcela significativa de sua função se preservou, com certas alterações, até hoje. A miscigenação racial no país fez com que, da mistura de elementos musicais praticados por vários povos, surgissem novos tipos de música, sempre em transformação até os tempos atuais, porém mantendo suas características espontâneas até hoje. É esse o tipo de música que, a partir do final do século XIX, começou a ser definido como folclórica ou popular.

Por outro lado, a colonização transferiu para o Brasil uma categoria européia de música que era produzida por músicos profissionais, principalmente para cortes, teatros e instituições religiosas e que, a partir de inícios do século XX, começou a ser chamada de “erudita” ou “artística”. Essa categoria musical, mais sujeita às regras, mais dependente de relações econômicas e normalmente criada pelo auxílio da escrita musical, teve, no Brasil, um desenvolvimento esteticamente dependente de sua evolução na Europa, mas, funcionalmente, capaz de se adaptar às circunstâncias sociais e econômicas observadas no período colonial.

Se os tipos de música tradicional se diferenciavam de acordo com os grupos étnicos pelos quais era praticada, a música “profissional” européia possuía diferenciações internas de acordo com as circunstâncias para as quais era produzida. Dois eram os tipos básicos de música profissional que se praticava na Europa: a música religiosa e a música profana. As obras religiosas (a maioria delas católicas, no caso brasileiro), escritas para celebrações divinas, como missas, ofícios, procissões, etc., em igrejas, conventos e mesmo nas ruas ou nas casas particulares, deveriam obedecer a algumas regras já estabelecidas para essa modalidade, como a utilização de textos já existentes (normalmente em latim), o caráter religioso e o respeito à tradição cristã. Por sua vez, a música profana, escrita para circunstâncias não religiosas, como festas oficiais, celebrações urbanas, di-

versões sociais ou o próprio ambiente doméstico, era representada pela ópera ou música de teatro, pela música vocal, para coro ou solistas acompanhados por instrumentos, pela música destinada a grandes ou pequenos conjuntos instrumentais, a instrumentos solistas ou até mesmo pela música didática, ou seja, destinada ao ensino musical.

Na Europa, como no Brasil, a música religiosa foi centralizada em torno dos templos instalados pela Igreja ou pelas irmandades religiosas, associações de leigos que visavam garantir a prática religiosa aos seus membros em troca da cobrança de anuidades. Já a música profana esteve centralizada em torno de entidades urbanas, teatros, cortes e residências de nobres abastados, que mantinham compositores e executantes para a produção de uma música exclusiva. Mas se esses dois tipos de música foram igualmente requisitados na Europa, o mesmo não ocorreu no Brasil. A urbanização, ainda que precária, a partir do final do século XVIII, e a instalação da corte em torno do Príncipe Regente e depois Rei D. João, no Rio de Janeiro, após sua chegada em 1808, permitiram o estabelecimento de uma prática de música que se aproximou da imponência das cortes européias do período.

O resultado dessas circunstâncias da história brasileira é que a maior parte da música profissional composta e praticada no período colonial foi religiosa e os exemplos profanos são quase sempre tardios, a maioria já de inícios do século XIX. Além disso, o desenvolvimento dessa categoria musical sempre esteve ligado ao desenvolvimento econômico e, portanto, as regiões brasileiras se diferenciaram na produção musical, tanto quanto se diferenciaram no progresso material. Por isso, encontramos o surgimento de movimentos musicais derivados de movimentos econômicos, dos quais o ciclo do açúcar, no Nordeste, e o ciclo da mineração, em Minas Gerais, foram exemplos marcantes.

### **Música “brasileira” e música “européia”**

Como o tipo de música profissional que se praticou na América Portuguesa foi o mesmo que se praticou na Europa, torna-se difícil definir, em termos estéticos, o que teria sido uma “música brasileira” por essa época. Além disso, sendo Brasil uma colônia portuguesa e sendo as pessoas descendentes de portugueses aqui nascidas também consideradas portuguesas, não existiam motivos, naquele tempo, para se adjetivar uma obra musical como “brasileira”. Exemplo interessante se refere a um compositor de nome

Félix, que viveu no século XVIII em local desconhecido. O escritor lusitano José Mazza, naquele mesmo século, referiu-se ao músico nos seguintes termos: “*compôs algumas obras regulares chegadas ao estilo moderno. Sabendo-se que este autor é português ignora-se de onde é natural, porém julga-se ser brasileiro*”.<sup>5</sup>

O critério que utilizaremos, portanto, para “brasileiro”, em relação a esse tipo de música e nesse período, somente poderá ser o critério geográfico, pelo qual será referido como “brasileiro” o que se praticou no Brasil. Daí ser mais conveniente falar-se em *prática musical brasileira* a utilizar a expressão *música brasileira* para esse período, mesmo quando nos referirmos a um compositor que nasceu, viveu e trabalhou somente no Brasil. As particularidades da prática musical brasileira que porventura existiram no período colonial não objetivaram uma diferenciação de nossa música com relação à europeia, foram produtos da necessidade de adaptar os tipos europeus às novas condições culturais, sociais e econômicas da colônia, uma vez que se procurava declaradamente e sem qualquer problema de consciência, a reprodução da música que se praticava no velho mundo.

Com relação à música tradicional, o único tipo pré-cabralino que poderia ser chamado de “brasileiro” era música dos povos indígenas que habitaram a região, apesar de sabermos que as linhas territoriais que definiram o Brasil foram marcadas pelos portugueses, sem atentar para questões culturais ou raciais dos povos que aqui viveram. Mas os tipos musicais que resultaram de misturas que ocorreram somente no Brasil colonial, poderiam agora ser chamados de “brasileiros” e não mais “indígenas”, “africanos” ou “europeus”. Neste caso, a aparência da música refletiu circunstâncias exclusivas da história brasileira e, por isso, a música tradicional gerada pela miscigenação no país, apresenta características exclusivamente brasileiras. Este critério é, agora, estético e não apenas geográfico.

Na música profissional nunca se cogitou - até meados do século XIX - a procura de ritmos, timbres, instrumentação e outros elementos que diferenciasses a música do Brasil da música europeia. Isso não significa que os músicos profissionais brasileiros somente copiaram os europeus e que sua música não teve qualquer valor. Sua importância, naquele momento, não era medida pela inovação estética, mas pela possibilidade de proporcionar aos habitantes de origem europeia um tipo de música que lhes proporcio-

---

<sup>5</sup> MAZZA, José. Dicionário biográfico de músicos portugueses. *Ocidente*, Lisboa, v.23, n.76, ago. 1944, p.363.

nasce uma unidade cultural, participando do estabelecimento e desenvolvimento das comunidades brasileiras. Obviamente, a própria colonização forçou essas comunidades a adotar os padrões cristãos e portugueses e, nesse sentido, a música religiosa desempenhou também um importante papel de coesão e controle social.

É por isso que, quanto mais se compreender a história da música européia, especialmente a portuguesa, mais se compreenderá a história da música no Brasil, como ocorre também na literatura e nas artes visuais. Por outro lado, quanto mais se compreender a história da música no Brasil, tanto mais se compreenderá a história da música em Portugal e na própria Europa, pensamento que também poderia ser aplicado às outras ex-colônias de países europeus.

### 3. Indígenas, africanos e jesuítas

Quando Pero Vaz de Caminha escreveu sua carta ao Rei D. Manuel, em 1º de maio de 1500, já abordava alguns aspectos da música indígena, dizendo que, após a primeira missa, na Baía Cabralia, “*levantaram-se muitos deles, tocaram corno ou buzina e começaram a saltar e a dançar bastante*”. Caminha também informou que, em outra oportunidade, “*dançaram sempre ao som de um tambor dos nossos, de maneira que se mostram mais nossos amigos que nós deles*”.<sup>6</sup> Assim, ficava claro, no próprio momento da descoberta, que a intenção do colonizador em relação aos índios e à sua música já estava determinada.

Durante o século XVI foram os viajantes europeus e os jesuítas aqueles que se preocuparam em descrever a música indígena, pela extrema curiosidade e inusitado que representavam. Gaspar de Carvajal, testemunha da descida de Francisco de Orellana pelo rio Amazonas em 1542, surpreendeu-se com as “*muitas trombetas e tambores, órgãos que tocam com a boca [flautas de Pã] e arrabéis de três cordas*”.<sup>7</sup> Em relação aos tupinambá da costa brasileira, Manuel da Nóbrega, o primeiro provincial da companhia de Jesus no Brasil, descrevia pela primeira vez, em 1549, o instrumento conhecido co-

<sup>6</sup> CORTESÃO, Jaime. *A carta de Pero Vaz de Caminha*. São Paulo: Livros de Portugal, 1943. p.117-189.

<sup>7</sup> CARVAJAL, Gaspar de. *Descubrimiento del Río de las Amazonas según la Relación hasta ahora inédita de Fr. Gaspar de Carvajal con otros documentos referentes Á Francisco Orellana y sus Compañeros publicados á expensas del Excmo. Sr. Duque de T. Serclaes de Tilly con una introducción histórica y algunas ilustraciones por José Toribio Medina de la Academia de La Lengua y de la Historia, de la de Buenas Letras de Sevilla y del Instituto Geográfico Argentino*. Sevilla: Imprenta de E. Rasco, 1904. p.64.

mo *maracá*, que os feiticeiros indígenas usavam em rituais. Hans Staden, o aventureiro alemão que foi aprisionado no forte de Bertiooga em 1554, permaneceu quase um ano cativo dos tupinambá, publicando sua história em 1557. Em seu livro apresentou gravuras representando cenas de suas aventuras, algumas delas exibindo cenas musicais.<sup>8</sup> Staden representou e descreveu o *maracá* (fig. 1) como uma espécie de “ídolo”, construído com uma cabaça, na qual era fincado um cabo e feita uma abertura como uma boca, pela qual colocavam pequenas pedras para que chacoalhasse. Suas gravuras, exibem, além de *maracás* usados em festas para animar as danças e grandes trombetas de madeira (provavelmente *membaliapas*) usadas em guerras para impressionar os inimigos.

André Thevet, geógrafo do rei da França, que esteve entre 1555-1556 na França Antártica, foi outro viajante que descreveu a música indígena.<sup>9</sup> Sua contribuição mais interessante foram cinco gravuras, nas quais observam-se cenas da vida dos tupinambá em que a música toma parte: a fabricação do *aguaí*, espécie de chocalho fabricado dos frutos secos de uma árvore (arrebenta-cavalo), unidos por um cordão e amarrados nos tornozelos; as guerras, nas quais se usavam as *membaliapas*, enormes trombetas de taquara e o *guatapi*, instrumento feito de uma grande concha marinha; os enterros, onde o feiticeiro tocava o *maracá*, as festas de cauim, ocasião em que tocavam os *maracás*, os *aguaí* e as flautas chamadas *membí*; as recepções lacrimosas, acompanhadas do toque do *maracá* e a cura da doença conhecida como *piã*, que se fazia com um ritual que empregava a fumaça do *petin* e pelo toque do *maracá*.

Jean de Léry foi outro viajante que esteve na França Antártica entre 1557-1558, deixando interessantes relatos sobre a vida musical dos tupinambá.<sup>10</sup> Léry presenciou festas de *cauim* e rituais de matança de inimigos, sempre feitos com danças e cantos específicos. Descreveu a fabricação dos *aguaí* e dos *maracás* e a utilização das grandes trombetas de bambu nas guerras, as *membaliapas*. Escreveu sobre as *cangüeras*, flautas feitas dos ossos das coxas e dos braços dos seus inimigos. O viajante impressionou-se

<sup>8</sup> STADEN, Hans. *Warhaftige Historica und beschreibung eyner Landtschafft der wilden nacketen Menschfresser Leuthen in der Newenwelt America gelegen*; Faksimile. Wiedergabe nach der Erstauflage mit einer Begleitschrift von Richard N. Wegner; Zweite vermehrte Auflage mit 6 Abbildungen und 1 Karte. Frankfurt a. M., Wüsten & Co. (Faksimiliendruck und Verlag), 1927. 88f. inum., 52p.

<sup>9</sup> THEVET, André. *La Cosmographie Universelle D'André Thevet Cosmographe Dv Roy*. Illvstree De Diverses Figvres De Choses Plvs Remarquables Vevës Par l'Auteur, & incogneuës de noz Ancienz & Modernes. Paris : Guillaume Chandiers, 1575. v.2; THEVET, André. *Les Singvlarites de la France Antarctique, avtrement nomée Amerique, & de plusieurs Terres & Isles decouvertes de nostre temps*. Anvers: Christophle Plantin, 1558. 166 f.

<sup>10</sup> LÉRY, Jean de. *Histoire D'Vn Voyage fait en la terre dv Bresil, dite Amerique*. 4 ed., [Genève]: Eustache Vignon, 1600. 478p.

com as cerimônias dos *caraíbas*, espécie de feiticeiros ambulantes que visitavam as aldeias de tempos em tempos. Os índios cantavam e dançavam em três rodas, no meio das quais três ou quatro *caraíbas* dançavam tocando seus maracás e soprando a fumaça do *petin*. Léry tentou registrar em notação musical (fig. 2) alguns cantos indígenas que ouviu no Rio de Janeiro: dois deles são homenagens a animais (ao *canindé amarelo*, pássaro que fornecia penas, e ao *camurupim*, peixe grande que servia de alimento). Três outros fragmentos se referem à cerimônia dos *caraíbas*, o primeiro era o que dava início ao ritual, o segundo uma espécie de refrão repetido durante a cerimônia de quase duas horas e o terceiro, o grito que encerrou a seção.

Surpreendente em Jean de Léry, é sua posição oposta aos demais viajantes que que nos deixaram relatos sobre a prática musical indígena. Considerando os índios criaturas que não adoravam ao mesmo Deus dos brancos, estes normalmente encaravam a música indígena como dedicada ao demônio, relacionando a essa entidade religiosa todos os elementos estranhos aos ouvidos europeus. Léry, ao contrário, acreditava que, sendo os índios e o Novo Mundo uma criação também divina, suas características deveriam ser louvadas como manifestações divinas. Não foi essa, entretanto, a visão que se generalizou no Brasil até o início do século XX, sendo a música indígena quase totalmente excluída do conceito de *música brasileira*.

Esse fenômeno refletiu-se nos relatos subsequentes sobre a música indígena. Poucos europeus preocuparam-se com o assunto, destacando-se o aventureiro Gabriel Soares de Sousa em 1587, os jesuítas Fernão Cardim em 1585 e Jácome Monteiro em c.1610, os capuchinhos Claude d’Abeville em 1614 e Yves d’Evreux em 1615. Tais relatos, a partir da segunda metade do século XVII, tornam-se cada vez mais raros, pois os índios desapareciam rapidamente da costa brasileira. Escritores desse período interessados na música indígena, como Pierre Moreau (1651), Simão de Vasconcelos (1663 e 1672) e outros, passaram a utilizar quase somente informações dos escritores do século anterior, registrando pouca coisa nova a partir de então.

Quase desaparecida do olhar branco nas regiões colonizadas do Brasil, a música indígena somente voltaria a despertar a atenção dos escritores a partir de fins do século XVIII, com as primeiras viagens científicas para levantamento da fauna, flora, geografia e riquezas naturais do país, naquela época chamadas “viagens filosóficas”. Durante o século XIX, naturalistas como Alexandre Rodrigues Ferreira, Karl Friedrich von Martius, Alcide d’Orbigny e outros deram início a uma nova maneira de descrever a música



indígena, com um interesse já distante da mera curiosidade e procurando registrar as informações agora com maior precisão e rigor metodológico. A intenção, entretanto, continuava a mesma: conhecer para explorar.

Durante a segunda metade do século XVI e primeira metade do século XVII, período no qual se observou o maior contato entre os indígenas brasileiros e os colonizadores brancos, o conhecimento da música de um povo realmente teve importância na vida do outro. Para os homens brancos, a música indígena interessava não somente como uma curiosidade para os livros de viagens exóticas, mas também para se conhecer melhor os costumes dos índios e, com isso, saber lidar com eles. Por outro lado, a música européia foi inicialmente cantada pelos índios também como curiosidade, mas sem saberem que com esta música estavam se entregando à deculturação e à catequese. Os homens que iniciaram essa prática com os índios brasileiros foram os religiosos da *Companhia de Jesus*, ordem católica criada em 1534 para cristianizar o mundo antes que os protestantes o fizessem.

Os *jesuítas* chegaram na Bahia em 1549 firmemente decididos a cristianizar os índios. Criaram as aldeias indígenas, nas quais ministravam um ensino básico, que incluía o canto como auxiliar da catequese. Apenas doze dias após sua chegada, foram capazes de traduzir para o tupi as principais orações cristãs. Logo deram início ao ensino de orações e de outros textos religiosos cantados aos meninos indígenas, segundo técnicas muito engenhosas: a primeira delas consistia em ensinar um texto cristão em língua tupi, cantado com melodia européia; a outra era ensinar um texto cristão em tupi, mas utilizando melodia e instrumentos indígenas.

A segunda técnica foi proibida em 1552 e, a partir de então, somente a maneira européia de se cantar foi permitida.<sup>11</sup> Tal maneira, esta sim considerada cristã, consistia basicamente no “canto chão” ou “canto gregoriano” - tipo de canto plano e sem ritmo musical definido - e nas “cantigas”, canto com ritmo musical bem definido. O canto chão era mais apropriado para orações, enquanto as cantigas eram mais apropriadas para textos que continham os ensinamentos básicos da vida cristã. Normalmente, todos esses textos eram cantados pelos meninos indígenas em tupi, embora sejam conhecidos exemplos brasileiros do século XVI em português, espanhol e até em latim. José de An-

---

<sup>11</sup> CASTAGNA, Paulo. A música como instrumento de catequese no Brasil dos séculos XVI e XVII. *D. O. Leitura*, São Paulo, ano 12, n.43, p.6-9, abr. 1994; CASTAGNA, Paulo. Fontes bibliográficas para a pesquisa da prática musical no Brasil nos séculos XVI e XVII. São Paulo, 1991. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes da USP. 3v.

chieta (1534-1597), que chegou ao Brasil em 1553, foi um dos jesuítas que mais se utilizou das cantigas para a catequese dos meninos indígenas. Os mais antigos exemplos de orações em tupi utilizadas na catequese - um “Pai Nosso”, uma “Ave Maria” e um “Credo” - foram publicados em 1575 por André Thevet<sup>12</sup> e podem ter sido ensinados aos índios por jesuítas.

A música foi empregada para o auxílio da catequese durante todo o período em que os jesuítas atuaram no Brasil colonial, ou seja, entre 1549 e 1759. No entanto, a catequese dos índios somente proporcionou resultados nas primeiras décadas de trabalho jesuítico, pois já durante o século XVII os índios estavam desaparecendo da costa do Brasil, devido às doenças transmitidas pelos brancos, à fuga dessa catequese que mal compreendiam e à sua captura para serem transformados em escravos. No século XVII a catequese dos índios deslocou-se da costa leste para o interior e para o norte, passando a ser explorada também por outras ordens religiosas e fazendo diminuir cada vez mais o interesse do ensino musical entre os indígenas no Brasil.

Os índios, além de receberem ensino musical básico com finalidades catequéticas, foram capazes, até meados do século XVII, de participarem ativamente da vida musical religiosa brasileira. Muitos aprenderam o cantochão, o *canto de órgão* (polifonia ou música a várias vozes) e a execução de alguns instrumentos, sobretudo as flautas. Índios músicos já eram conhecidos desde 1554 e um jesuíta, em especial, destacou-se como um dos primeiros mestres de música no Brasil: Antônio Rodrigues, mestre do canto e da flauta. Na década de 1580 parece que a prática da música entre os índios já estava bem desenvolvida e os jesuítas sabiam já selecionar os meninos segundo suas habilidades. José de Anchieta, em 1584, elogiava os meninos indígenas das aldeias da Bahia pelo empenho no canto de órgão e na execução das flautas e violas.

Fernão Cardim, em 1585, observou o mesmo desenvolvimento musical nas aldeias da Bahia, do Espírito Santo e do Rio de Janeiro, afirmando que encontrou índios com habilidade no canto de órgão e na execução das flautas, cravos e violas.<sup>13</sup> Surpreendente é o relato de Francisco Soares, de 1590, que encontrou cantores indígenas muito moços, alguns com menos de 5 anos, que cantavam em polifonia no coro da igreja e

---

<sup>12</sup> THEVET, André. op. cit., 1575. v.2. f.925r.

<sup>13</sup> CARDIM, Fernão. *Tratados da terra e gente do Brasil*; introduções e notas de Rodolfo Garcia, Batista Caetano e Capistrano de Abreu. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1980. 206p. (Coleção Reconquista do Brasil, nova série, v.13)

executavam flautas, cravo e órgão.<sup>14</sup> Todos esses relatos demonstram o avanço do projeto jesuítico de utilização da música como meio de cristianização e que obviamente descartava a música indígena do resultado final. Polêmicos, os jesuítas tiveram um inegável papel de defensores dos índios da voracidade dos europeus, mas o preço disso foi sua progressiva deculturação, termo cunhado pelo pesquisador José Ramos Tinhorão.

Entre 1600 e 1620 as missões jesuíticas da costa começam a entrar em colapso e a ordem passou a penetrar o interior. O ensino musical começou a se tornar menos eficaz e nas aldeias já não se encontravam mais aqueles índios cantores da época de Anchieta. Surgiram então os *nheengariba*, índios cantores e *charameleiros* (tocadores de charamelas e outros instrumentos de sopro) a serviço dos jesuítas que eram levados da costa, sobretudo de Pernambuco, para suprir a música das aldeias do interior ou do norte do país.<sup>15</sup> Muitos podem ter sido usados em fazendas, como escravos-músicos, conhecendo-se um bom exemplo no conjunto de 30 músicos escravos, entre cantores e charameleiros, que existiram entre c.1610-1613 e dirigido por um músico francês na casa de Baltazar de Aragão, proprietário de um engenho de açúcar na Bahia.

Embora não deixem de aparecer, as notícias sobre índios músicos, a partir da segunda metade do século XVII, começaram a se tornar cada vez mais raras. A Fazenda de Santa Cruz, no atual estado do Rio de Janeiro, talvez tenha sido o último exemplo de um grande núcleo brasileiro de música religiosa sob comando jesuítico. Ao serem expulsos em 1759, deixaram na igreja da fazenda mais de vinte instrumentos musicais que sugerem uma prática musical relativamente rica. Mesmo assim, o surpreendente desenvolvimento da música religiosa entre os índios das missões jesuíticas da América Espanhola entre fins do século XVII e inícios do século XVIII não encontrou paralelo no Brasil, pelo pequeno significado missionário que a Companhia de Jesus desempenhou entre nós nessa época. Lá atuaram músicos como Domenico Zipoli (1688-1726), italiano que se instalou em Córdoba, de 1717 até sua morte, produzindo música religiosa segundo o moderno estilo barroco então usado na Itália, para ser cantada pelos índios reunidos nas missões. O extraordinário repertório missionário produzido na América hispânica, que a partir da década de 1990 começou a circular em dezenas de publicações e grava-

<sup>14</sup> COISAS notáveis do Brasil; apresentação e introdução de A.G. Cunha. Lucas: Instituto Nacional do Livro e MEC, 1966. v.1.

<sup>15</sup> CASTAGNA, Paulo. Uma abordagem musicológica da produção literária de Antônio Vieira (1608-1697). In: FURTADO, Joaci Pereira. *Antônio Vieira: o imperador do púlpito*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da USP, [1999]. p.39-72. (Cadernos do IEB: Cursos e Conferências)

ções, muitas vezes levou em consideração características dos povos indígenas que a cultivaram, procurando evitar passagens vocais em regiões muito graves e adotando a homofonia como técnica musical de mais fácil execução.

A razão de não ter existido uma semelhante produção musical na América Portuguesa foi demonstrada por Marcos Holler.<sup>16</sup> De acordo com esse musicólogo, as aldeias jesuíticas brasileiras, anteriores às experiências semelhantes na América Hispânica, acabaram sendo englobadas pelos núcleos urbanos e os índios, mesmo sob a proteção dos padres e assaram a trabalhar para os brancos, não lhes restando tempo e energia para se dedicarem às tarefas religiosas, entre elas a confecção e a execução de instrumentos, o estudo, a cópia e a composição de música. No Paraguai e na Bolívia, por exemplo, as missões foram instaladas longe dos núcleos urbanos, o que permitiu maior independência dos índios lá residentes e maior dedicação à música. Além disso, a rápida extinção das comunidades indígenas da costa brasileira impossibilitaram o estabelecimento de missões com o porte das que foram construídas na América Hispânica, impedindo o florescimento do mesmo tipo de prática musical.

É importante mencionar que, ao lado de uma razoável quantidade de informações sobre a prática musical ligada aos povos indígenas, foram muito raras as notícias sobre a música praticada pelos africanos no Brasil até o final do século XVIII. As mais interessantes, no século XVII são dos cronistas Johan Nieuhof (holandês) e Urbain Souchu Rennefort (francês). Nieuhof parece ser o primeiro autor a publicar uma ilustração na qual aparecem africanos tocando instrumentos musicais no Brasil.<sup>17</sup> A interessante ilustração, intitulada “Negers Speelende op Kalabaßen” (negros tocando em cabaças), representa um casal de africanos em uma localidade do litoral nordestino, na década de 1640, tocando um caracaxá (instrumento construído a partir de uma cabaça) e um pandeiro (fig. 3). Urbain Souchu Rennefort, em uma publicação de 1688, presenciou uma comunidade de origem africana realizar uma festa em Pernambuco, no dia 10 de setembro de 1666, que provavelmente tem relação com os congados que chegaram até o presente: “*Após irem à missa cerca de quatrocentos homens e mulheres, elegeram um rei e uma rainha, e*

<sup>16</sup> HOLLER, Marcos. Uma história de cantares de Sion na terra dos brasis: a música na atuação dos jesuítas na América Portuguesa (1549-1759). Tese (Doutorado) - Instituto de Artes da UNICAMP, 2006. 3v.

<sup>17</sup> NIEUHOF, Johan. *Johan Nieuhoofs Gedenckweerdige Brasiliaense Zee- en Lant- Reize*. Amsterdam, Jacob van Meurs, 1682. 240p.

*marcharam pelas ruas cantando, dançando e recitando os versos que fizeram, acompanhados de oboés, trombetas e tambores bascos.*”<sup>18</sup>

Alguns cronistas, como o P. João Antônio Andreoni em 1711, relatam a existência de escravos africanos que tocavam trombetas para seus senhores<sup>19</sup> e em Minas Gerais são conhecidos muitos pagamentos a negros chameleiros que, no século XVIII, tocavam instrumentos de sopros em festividades religiosas de irmandades integradas por negros.<sup>20</sup> Por outro lado, se os escritores dos séculos XVII e XVIII deram atenção à música quando presenciaram festividades na África,<sup>21</sup> geralmente evitaram discorrer sobre a música tradicional africana em terras brasileiras, provavelmente pelo fato de tais grupos sociais não serem nativos na América Portuguesa. Além disso, as festas, rituais, danças e música africanas foram freqüentemente alvo de proibições no século XVIII,<sup>22</sup> gerando conflitos que se arrastaram por todo o século seguinte.<sup>23</sup> Os batuques, calundus e outras manifestações de origem africana foram geralmente considerados, naquela época, uma prática a ser abolida e não um fenômeno a ser estudado.

Foi somente a partir do início do século XIX, especialmente no Rio de Janeiro, que os escritores e os pintores começaram a dar maior atenção à música praticada em comunidades afro-descendentes, surgindo interessantes ilustrações musicais de autores como Jean-Baptiste Debret, Henri Alken, Frederico Guilherme Briggs, G. Hunt e outros (fig. 4). No século XIX os intelectuais começam a manifestar um certo interesse em relação à música das comunidades afro-brasileiras, mas em virtude de um forte etnocen-

<sup>18</sup> “Après avoir esté à la Messe au nombre environ de quatre cens hommes & de cent femmes, ils éleurent un Roy & une Reyne, & marcherent par les ruës chantans, dansans, & récitant des vers qu’ils avoient faits, precedez de hautbois, de trompettes & de tambours de basque.” RENNEFORT, Urbain Souchu de. *Histoire des Indes Orientales*. Leide: Frederik Haring, 1688. p.291-292.

<sup>19</sup> ANTONIL, André João. *Cultura e opulência do Brasil*; texto confrontado com o da edição de 1711, com um estudo biobibliográfico por Affonso de E. Taunay; nota bibliográfica de Fernando Salem; vocabulário e índice antroponímico, toponímico e de assuntos de Leonardo Arroyo. 3 ed., Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1982. 239p. (Reconquista do Brasil; nova série, v.70)

<sup>20</sup> LANGE, Francisco Curt. *História da música nas irmandades de Vila Rica*; freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias. Belo Horizonte: Imprensa Oficial [Conselho Estadual de Cultura], 1981. p.147-189 (História da Música na Capitania Geral das Minas Gerais, v.5)

<sup>21</sup> CAVAZZI, Giovanni Antonio. Sobre a música e a dança africanas; pesquisa, tradução e notas de Paulo Castagna. *Revista Música*, São Paulo, v.2, n.2, p.107-115. nov. 1991.

<sup>22</sup> CASTAGNA, Paulo. Sagrado e profano na música mineira e paulista da primeira metade do século XVIII. II SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 21-25 jan. 1998. *Anais...* Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1999. p.97-125.

<sup>23</sup> SANTOS, Jocélio Teles dos. Divertimentos estrondosos: batuques e sambas no século XIX. In: SANTOS, Lívio; SANTOS, Jocélio Teles dos (orgs.). *Ritmos em trânsito: sócio-antropologia da música baiana*. São Paulo: Dynamis Editorial; Salvador: Programa A Cor da bahia e Projeto S.A.M.B.A., 1997. p.15-38.

trismo cultural, as classes dominantes ainda não compreendiam tal música como uma forma de arte, porém apenas como uma curiosidade.

#### 4. Igrejas coloniais: do cantochão à polifonia

Fora dos núcleos jesuíticos - que além das aldeias compreendeu também colégios e, a partir de fins do século XVII os grandes seminários - a música religiosa no Brasil também foi praticada nas igrejas e capelas dos núcleos rurais e urbanos, iniciando um lento desenvolvimento no Nordeste, sobretudo na Bahia e em Pernambuco. Embora até meados do século XVIII a maior parte da população brasileira se concentrasse no campo, foram nos núcleos urbanos - arraiais, vilas e cidades - que se registraram as mais importantes informações sobre a prática musical religiosa.

Núcleos urbanos possuíam uma catedral quando eram sede de um bispado e uma matriz quando apenas a igreja principal. Catedrais, no Brasil, tiveram uma organização musical interna semelhante e, obviamente, mais desenvolvida que a das demais igrejas. Para se compreender a música nesse tipo de templo, é interessante conhecer um pouco da história da música da catedral da Bahia, a principal igreja brasileira até meados do século XVIII.

Os cargos responsáveis pela música na catedral de Salvador, como de qualquer outra no Brasil eram: o *chantre*, diretor geral, o *mestre de capela*, diretor musical, ensaiador, professor e, às vezes, compositor, os *capelães*, cantores adultos, que cantavam ao lado do altar, os *moços do coro*, meninos cantores que cantavam do alto do *coro* - região do edifício religioso, normalmente situado sobre a porta de entrada - e o *organista*, executante de um instrumento que, até as primeiras décadas do século XVIII, não passou de um pequeno móvel e, por isso, chamado de *positivo*.

A catedral da Bahia, embora fundada em 1549, não teve a possibilidade de sustentar uma prática musical polifônica até meados do século XVII. A partir de cerca de 1670, o panorama se alterou e lá surgiram os primeiros mestres de capela que puderam dirigir e, provavelmente, compor música desse tipo. Foram estes o pernambucano João de Lima e o português Agostinho de Santa Mônica. Para se manter uma prática de música polifônica era necessário um ensino musical mais acurado e complexo, que previa não somente a “música prática”, ou seja, o canto e o manejo dos instrumentos musicais,

mas também a “música especulativa”, que significava um estudo teórico da arte dos sons.

João de Lima foi o primeiro mestre de capela que ensinou música especulativa na Bahia. Deve ter atuado entre c.1670 a c.1680, quando transferiu-se para a catedral de Olinda. Agostinho de Santa Mônica (1633-1713), natural de Lisboa, ocupou o mestrado da capela em Salvador entre c.1680 a c.1703.<sup>24</sup> Seu trabalho na catedral certamente incluiu a composição e regência de música polifônica. Um verbete biográfico, escrito em 1737, informa que Santa Mônica “*compôs mais de quarenta missas de canto de órgão, a maior parte das quais se conserva na livreria de música da Sé da Bahia*”.<sup>25</sup> Infelizmente, nenhuma dessas obras foi até hoje localizada.

Caetano de Melo Jesus foi outro mestre de capela da catedral que se destacou pelo seu trabalho. Não se conhece sua produção como compositor, mas foi parcialmente preservado um tratado de música para o ensino da música especulativa, iniciado em 1734 e concluído em 1760, a *Escola de canto de órgão*, precioso manuscrito ainda inédito em sua totalidade, cujos dois primeiros volumes totalizam quase 1.200 páginas.<sup>26</sup> Esse tratado, escrito em quatro volumes manuscritos (os dois últimos foram perdidos) e hoje arquivado na Biblioteca Pública de Évora (Portugal), é o mais antigo texto de teoria musical escrito no Brasil e um dos maiores já produzidos em língua portuguesa, abordando desde as primeiras noções de leitura musical até princípios de composição.

## 5. O barroco nordestino

O Nordeste brasileiro, que nos primeiros séculos da colonização enriqueceu-se com o ciclo da cana de açúcar, presenciou um desenvolvimento musical que, a partir da segunda metade do século XVII já procurava assimilar todos os requintes da prática musical portuguesa. Como o desenvolvimento econômico da região fez com que enormes contingentes populacionais portugueses se transferissem para lá, o Nordeste assistiu a uma assimilação maciça da cultura lusitana, que obviamente incluiu a prática da música segundo o gosto português da época. Essa atividade musical foi centralizada em Sal-

<sup>24</sup> CASTAGNA, Paulo. op. cit., 1991.

<sup>25</sup> NERY, Rui Vieira. *Para a história do barroco musical português* (o códice 8942 da B.N.L.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980. p.57-58.

<sup>26</sup> JESUS, Caetano de Melo. *Discurso apologético: polémica musical do Padre Caetano de Melo Jesus*, natural do Arcebispado da Baía; Baía, 1734; edição do texto e introdução de José Augusto Alegria. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Música, 1985. 167p.

vador, na Bahia, e em Pernambuco, principalmente em Recife e Olinda, embora também fosse encontrada, com menor desenvolvimento, em centros próximos do Nordeste, como São Luís (MA), e do Norte, como Belém (PA).

São Luís (fundada em 1612) e Belém (em 1616) receberam, no século XVII, grande atenção dos jesuítas, que lá ainda encontravam índios para catequizar. Muitos dedicaram parte do seu tempo ao ensino e prática musical, como João Maria Gorzoni (1627-1711) e Diogo da Costa (c.1652-1725), no Pará.<sup>27</sup> A organização musical religiosa, no entanto, iniciou-se em São Luís já em 1629, com o primeiro mestre de capela, Manuel da Mota Botelho. Em Belém, a música da catedral começou a ser organizada em 1734 pelo Chantre Lourenço Álvares Roxo de Potflix (c.1699-1756), mas com repertório importado de Portugal, como informou o cronista José de Moraes em 1759: “*não tem inveja a mais miúda e delicada solfa da corte, donde se extraíram para esta catedral os melhores e mais harmoniosos papéis e cantorias*”.<sup>28</sup> Belém teve uma certa atividade musical profana no período colonial e, desde 1775, fazia representar em sua Casa da Ópera obras teatrais com participação esporádica de música, como o *Drama recitado no Teatro do Pará a princípio das óperas e comédias* (1793), de José Eugênio de Aragão e Lima, que começava “*no fim de uma alegre sinfonia*”. Apesar das pesquisas pioneiras de Vicente Salles, não foi possível localizar música composta nessas regiões no período colonial.

O interesse em transladar para o Brasil todas as sofisticações da música lusitana originou um contato muito grande entre os músicos nordestinos e os portugueses. Vários compositores baianos e pernambucanos dos séculos XVII e XVIII estudaram ou viveram por algum tempo em Portugal, de lá trazendo as últimas novidades em música. O primeiro parece ter sido Francisco Rodrigues Penteado, pernambucano que, após permanecer alguns anos no Reino até 1648, trabalhou no Rio de Janeiro e em São Paulo, onde faleceu em 1673. Por outro lado, compositores e teóricos nordestinos chegaram a interessar os lusitanos e muitos foram citados em textos portugueses sobre música escritos nos séculos seguintes. O primeiro foi José Mazza, escritor português falecido em 1797, que citou no seu *Dicionário biográfico de músicos portugueses* os músicos baianos Caetano de Melo Jesus e Eusébio de Matos, os pernambucanos Manoel da Cunha, Inácio

<sup>27</sup> SALLES, Vicente. *Música e músicos do Pará*. Belém, Conselho Estadual de Cultura, 1970. 297p.

<sup>28</sup> ALMEIDA, Cândido Mendes de. *Memórias para a historia do extinto Estado do Maranhão cujo territorio comprehende hoje as provincias do <sup>3</sup> Maranhao, Piauhy, Grao-Pará e Amazonas*. Rio de Janeiro: Typ. do Commercio de Brito & Braga, 1860. v.1, p.190-191.



Ribeiro Noia, Inácio Terra e Luís Alvares Pinto, além do português Antão de Santo Elias, que trabalhou na Bahia.<sup>29</sup>

Essa estreita relação entre a cultura nordestina e a portuguesa fez com que o tipo de música mais interessante, no Nordeste, fosse aquela que exibisse a maior fidelidade com certos tipos de música então utilizada em Portugal, obviamente, com preferência para os gêneros religiosos. Até o centro do século XVII, a música religiosa que se praticava no Brasil, somente entre os jesuítas conseguiu produzir algo mais que o cantochão e esses primeiros 100 anos de atividade musical, desde o início da efetiva colonização, representaram um período de formação. Parte do nordeste assistiu, inclusive, à administração holandesa e não católica entre 1630-1654, que interrompeu por um certo tempo a atuação dos mestres de capela. Mas a prática musical no Nordeste, na segunda metade do século XVII e em todo século XVIII, exibiu uma rápida assimilação da música portuguesa, partindo do puro cantochão, passando pelo estilo renascentista e logo chegando ao estilo barroco. A boa música nordestina, nesse período, era a que mais se parecesse com a portuguesa.

## Bahia

Uma das diferenças que existiu entre a prática musical baiana e a pernambucana, no período colonial, foi uma presença um pouco maior, na Bahia, de música profana. Capital do Brasil até 1763, Salvador desenvolveu, ao lado de um cristianismo pomposo, pela quantidade e riqueza de suas igrejas, uma vida literária movimentada, que se estendeu desde a *Prosopopéia* de Bento Teixeira (1601) até às obras acadêmicas do século XVIII. A música religiosa nos mosteiros foi tratada como atividade essencial, sobretudo entre os beneditinos, dentre os quais alguns tornaram-se reconhecidos nessa arte, como os frades Mauro das Chagas (?- 1629), Francisco da Gama (?- 1700/1715), Joaquim de Jesus Maria (?- 1732), Alberto da Conceição (?- 1767), Manuel de Jesus Maria (1777-1798) e José de Jesus Maria São Paio (1721-1810). Um Frei Félix (?- 1700/1715), que nasceu no Rio de Janeiro, segundo o dietário da ordem, foi instrumentista e “*trouxe mui-*

---

<sup>29</sup> MAZZA, José. Dicionário biográfico de músicos portugueses. *Ocidente*, Lisboa, v.23, n.74, p.193-200, jun.; n.75, p.249-256, jul.; n.76, p.361-368, ago.; v.24, n.77, p.25-32, set.; n.78, p.153-160, out.; n.79, p.241-248, nov.; n.80, p.353-368, dez. 1944; v.25, n.81, p.17-24, jan.; n.82, p.145-152, fev.; n.84, p.85-100, abr. 1945.

*ta solfa para o mosteiro da Bahia, toda em letra redonda como então se usava em Lisboa*”.<sup>30</sup>

Dentre os principais músicos baianos do período colonial, destacaram-se o cantor e compositor de canções Gregório de Matos (1633-1696), seu irmão e compositor religioso Eusébio de Matos (1629-1692), o compositor português Antão de Santo Elias (1680-1748), que viveu alguns anos em Salvador e o organista Nicolau de Miranda (c.1661-c.1745), que atuou na Santa Casa de Misericórdia da capital. Embora esses personagens tenham sido admirados como músicos extraordinários no período em que viveram, nada do que compuseram, cantaram ou tocaram chegou até nós. Esse fenômeno tem sido atribuído à decadência que o estilo barroco sofreu a partir da segunda metade do século XVIII, fazendo com que os músicos parassem de executar e de copiar essas obras que, pouco a pouco foram se perdendo.

Uma das poucas obras baianas do período colonial, cujos manuscritos foram preservados, é uma peça escrita para ser executada em uma das muitas academias literárias que existiram em Salvador e em outras cidades brasileiras no século XVIII. Trata-se de uma *Cantata acadêmica*, dedicada ao patrocinador da Academia Brasília dos Renascidos no ano de sua fundação (1759), o desembargador José Mascarenhas Pacheco Pereira Coelho de Melo, recém chegado de Portugal.<sup>31</sup> A Academia sobreviveu por pouco tempo, pois no ano seguinte o desembargador fora desterrado pelo Marquês de Pombal por não ter cumprido a tarefa que viera realizar no Brasil: a expulsão dos Jesuítas. Como resultado de suas atividades, a Academia Brasília dos Renascidos deixou um texto sobre a *História militar do Brasil*, do espanhol D. José Mirales e a mencionada obra musical, escrita por autor desconhecido.

A *Cantata acadêmica* de 1759, para soprano, dois violinos e baixo, é uma obra que interessa à história da música no Brasil por vários aspectos: é uma peça profana, cantada em português, e o manuscrito possui a mais antiga data já encontrada em papéis de música copiados no país. Seu texto é um conjunto de exagerados elogios a Coelho de Melo, o patrono da Academia, com um recitativo em quatro estrofes e uma ária em duas estrofes. A composição musical, intermediária entre os estilos barroco e clássico, procu-

<sup>30</sup> SANTOS, Maria Luiza de Queirós Amâncio dos. *Origens e evolução da música em Portugal e sua influência no Brasil*. Rio de Janeiro, Comissão Brasileira dos Centenários de Portugal, 1942, p.215.

<sup>31</sup> LAMEGO, Alberto. *A Academia Brasileira dos Renascidos: sua fundação e trabalhos inéditos*. Paris / Bruxelles: L'Édition D'Art Gaudio, 1923. 120p. Uma edição desta obra pode ser consultada em: TONI, Flávia Camargo; VOLPE, Maria Alice; DUPRAT, Régis. *Recitativo e Ária para José Mascarenhas*. São Paulo: EDUSP e Imprensa Oficial, 2000. 178p. (Uspiana Brasil 500 Anos)

ra imitar certas impressões sugeridas pelo texto ou *affetti*, como se dizia na Itália, produzindo curiosos efeitos de interrelação entre o texto e a música.

Contudo, afora o *Recitativo e ária*, a quase totalidade da produção colonial baiana foi perdida. Apesar de serem conhecidos os nomes de muitos músicos que trabalharam na Bahia no século XVIII, como Antônio de Almeida Jordão, Inácio da Silva Pereira, Manoel de Araújo e Almeida, Joaquim de Souza Ribeiro, Teodoro Fernandes Moreno e Antônio Francisco Lisboa, o próximo compositor baiano do qual se recuperaram manuscritos musicais foi somente Damião Barbosa Araújo (1778-1856), músico natural de Itaparica que viveu entre 1813-1828 no Rio de Janeiro e produziu grande quantidade de obras musicais na primeira metade do século XIX, sobretudo religiosas, destacando-se o *Memento baiano*, já editado e gravado. A música de Araújo já demonstra que, em sua época, a música que se cultivava na Bahia de há muito se afastara do estilo barroco, estando agora mais próximo do classicismo que irradiava do Rio de Janeiro.

## Pernambuco

A história da música em Pernambuco no período colonial legou-nos uma grande quantidade de nomes de músicos e registros que foram cuidadosamente recolhidos pelo pesquisador Jaime Diniz.<sup>32</sup> Infelizmente, quase toda a produção musical pernambucana desse período foi perdida, à exceção de alguns exemplos de Luís Álvares Pinto. Poderíamos supor as mesmas razões imaginadas para o desaparecimento da música de outras regiões - o envelhecimento do estilo barroco já no século XVIII - não fosse informações em contrário, como a de Lopes Neto que, em fins do século XIX assim se referiu às obras de Luís Álvares Pinto: “*são dele todas as peças que ainda hoje se cantão lá [em Recife] nas cerimônias religiosas*”.<sup>33</sup> Mas se essa música foi preservada até fins do século XIX não resistiu às mudanças litúrgicas do século XX, especialmente ao *motu proprio* de 1903, que aposentou a maior parte da música católica ocidental então em uso.

Da igreja matriz de Olinda conhecem-se mestres de capela, dentre os quais, à exemplo do que ocorreu em Salvador, foram compositores os que atuaram a partir de

<sup>32</sup> DINIZ, Jaime. *Músicos pernambucanos do passado*. Recife, Universidade Federal de Pernambuco, 1969-1979. 3v.

<sup>33</sup> PINTO Luís Álvares. *Muzico e Moderno Systema para Solfejar sem Confusão*. Recife, 1776. 138p. Manuscrito da coleção particular de D. Pedro Gastão de Orleans e Bragança (Arquivo Grão Pará, Petrópolis - RJ).

fins do século XVII. Os mais citados são Gomes Correia (segunda metade século XVI), Paulo Serrão (primeira metade do século XVII), José do Nascimento (?- 1733), João de Lima (segunda metade do século XVII) - instrumentista, compositor e mestre de capela também em Salvador - e Antônio da Silva Alcântara (1771-?), instrumentista e compositor, que produziu *Tercetos*, *Sonatas* com trompas e oboés, *Sonatas* para violinos, para cravo e para cítara, música para as Comédias Reais apresentadas no Palácio dos Governadores em 1752, duas *missas* uma *Ladainha* para coro e orquestra, um *Te Deum laudamus* para quatro coros e instrumentos executada no Carmo do Recife, um *Te Deum* a dois coros para a Misericórdia e *Antífonas de Santa Cecília*.<sup>34</sup> Tudo perdido.

Dentre os músicos recifenses mais citados na documentação da época, inclusive portuguesa, então os compositores Manoel da Cunha (c.1650-1734), Inácio Ribeiro Noia (1688-1773), Luís Álvares Pinto (c.1719-c.1789), Joaquim Bernardo Mendonça Ribeiro Pinto (?-1834) e o organeiro (construtor de órgãos) Agostinho Rodrigues Leite (1722-1786), que instalou órgãos em Recife, Olinda, Salvador e um no Rio de Janeiro (o órgão do Mosteiro de São Bento, concluído em 1773).<sup>35</sup> Da música dessa fase restaram somente alguns poucos exemplos de Luís Álvares Pinto, que foram salvos graças aos esforços do musicólogo Jaime Diniz.

Luís Álvares Pinto foi um dos músicos nordestinos que viajou para Portugal em busca de formação musical. Viveu em Lisboa entre c.1740 a c.1760, onde foi aluno do compositor e organista da catedral de Lisboa, Henrique da Silva Esteves Negrão. Na capital portuguesa obteve prestígio profissional, chegando a ser mestre de música das filhas de Martinho de Melo e Castro (1716-1796), Secretário de Estado de Portugal, e músico da Capela Real, conseguindo publicar, em 1761, um tratado de música intitulado *Arte de solfejar*, destinado a ensinar os rudimentos de leitura musical. De volta ao Brasil, tornou-se professor de Primeiras Letras e foi mestre de capela na igreja de São Pedro dos Clérigos do Recife, entre 1778-1789. Em 1776 escreveu uma segunda *Arte de solfejar*, mais completa que a primeira, mas que nunca conseguiu publicar, além de um *Dicionário pueril para uso dos meninos ou dos que principiam o abc e a soletrar dicções* (1784), obra perdida, que se destinava a ser utilizada em seu curso de Primeiras Letras.<sup>36</sup>

Mesmo sabendo-se que Luís Álvares Pinto produziu grande quantidade de obras, tanto religiosas quanto profanas, a maioria delas foi perdida, como a composição fúne-

<sup>34</sup> DINIZ, Jaime. op. cit., 1969-1979. 3v.

<sup>35</sup> MAZZA, José. op. cit.

bre a quatro coros para o funeral do Rei D. José I de Portugal em 1777 e a música da comédia *O amor mal correspondido* (1780). Somente foram preservados os exemplos musicais da *Arte de Solfejar* de 1776, um *Te Deum laudamus*, para quatro vozes e baixo contínuo, cuja orquestração se perdeu, e uma *Salve Regina*, para três vozes e baixo.

Na *Arte de Solfejar* (1776), o compositor incluiu 24 *Lições de Solfejo*, constituídas de exercícios de leitura para duas vozes, sem texto (uma para ser tocada ao teclado e outra para ser entoada com os nomes das notas), e cinco *Divertimentos Harmônicos*, exercícios corais a três e quatro vozes, com textos sacros em latim. Tais obras, assim como o *Te Deum laudamus*, exibem um estilo derivado da música barroca que se praticou em Portugal no centro do século XVIII, estilo esse que preservou características da música polifônica, como a independência das vozes e as imitações de motivos melódicos.

## 6. Minas Gerais descobre a Itália

A prática profissional de música em Minas Gerais iniciou-se no final da década de 1710 ou no princípio da década de 1720, com músicos originários de Portugal e de outras regiões brasileiras. Essa prática iniciou-se com uma música de estilo *renascentista* que, durante o século XVIII, foi se renovando de acordo com o crescimento econômico da Capitania e com a própria renovação da música européia do período. A música que se praticou em Minas Gerais nas primeiras décadas utilizou somente vozes e, quando muito, um instrumento musical grave para o acompanhamento.<sup>37</sup>

Os grupos musicais eram chefiados por um único músico, que assinava os recibos para as entidades que financiavam sua execução. Afora a catedral de Mariana, a única igreja mineira dessa categoria em todo o período colonial, dois tipos de organismos contrataram músicos em Minas colonial: as câmaras das vilas e cidades, e as irmandades religiosas. Durante a primeira metade do século XVIII parece ter havido pouca preocupação em se compor música em Minas, sendo possível que a música então em uso fosse de origem portuguesa. Pouco se sabe, entretanto, sobre o repertório utilizado em Minas Gerais por essa época e o único manuscrito até hoje encontrado desse período

<sup>36</sup> DINIZ, Jaime. op. cit., 1969. v.1, p.64-66.

<sup>37</sup> CASTAGNA, Paulo. O 'estilo antigo' no Brasil, nos séculos XVIII e XIX. I COLÓQUIO INTERNACIONAL A MÚSICA NO BRASIL COLONIAL, Lisboa, 9-11 out. 2000. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. p.171-215

foi o *Manuscrito de Piranga*, assim denominado por ter sido preservado na cidade mineira de Piranga. Esse documento possui composições musicais em notação proporcional e em *estilo antigo* (próximo do estilo *renascentista*), mas não fornece data, autor das obras e nem mesmo o copista, sendo quase certamente constituído de música portuguesa.

Representantes dessas primeiras décadas de prática musical em Minas Gerais, que provavelmente transitou da mera utilização de obras alheias até a composição de música, estiveram conjuntos da região de Vila Rica (atual Ouro Preto), dirigidos por músicos como os padres Manoel de Oliveira (1723), Manoel Luís de Araújo da Costa (1725), Antônio de Souza Lobo (1725-1756) e Antônio Alves Nogueira (1728-1730), além dos músicos leigos Bernardo Antônio (1721-1723), Francisco Xavier da Silva (1729), Bernardino de Sene da Silveira (1737-1744), Inácio da Silva Lemos (1737-1762), Antônio Ferreira do Carmo (1738-1747), Caetano Rodrigues da Silva (1739-1783) e Marcelino Almeida Machado (1740-1752), entre outros.<sup>38</sup>

Com o aumento da competição entre as irmandades, que desejavam realizar as melhores festas e cerimônias religiosas para aumentar o número de associados (chamados “irmãos”) e, com isso, garantir uma quantidade satisfatória de anuidades, surgiu uma pressão sobre os compositores para se executar música própria, que não existisse em outros lugares e que distinguisse a irmandade contratante das demais. Foi esse mecanismo competitivo que forçou os músicos mineiros em primeiro lugar à composição e, em segundo, a uma constante atualização em relação aos estilos religiosos vigentes na Europa, para garantir a própria sobrevivência enquanto diretores de conjuntos musicais. Na segunda metade do século XVIII, quando, ao mesmo tempo, a competição aumentava assustadoramente e a produção de ouro caía de maneira muito rápida, forçando um aumento exagerado do trabalho, Minas assistiu a interessantíssimos fenômenos relativos à produção musical.

O primeiro deles foi a proliferação de músicos e compositores mulatos, que se viram forçados a um trabalho intenso para ganhar a vida. O segundo foi a necessidade que esses compositores tiveram de dominar mais um estilo, agora derivado do classicismo, só que desta vez com uma perícia nunca antes observada no país. Esse estilo,

---

<sup>38</sup> LANGE, Francisco Curt. op. cit., 1981; LANGE, Francisco Curt. *História da música nas irmandades de Vila Rica: Freguesia de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto; primeira parte*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial [Conselho Estadual de Cultura], 1979. 458p. (Publicações do Arquivo Público Mineiro, v.1)

originário da Itália, foi assimilado em Minas Gerais ao mesmo tempo que estava sendo assimilado em Portugal, tamanha era a demanda por música nova no Brasil. Com isso, Portugal passava a ser, para os músicos mineiros, apenas um intermediário inevitável entre a Itália e o Brasil.

Entre os principais representantes dessa fase da música mineira estiveram os compositores de Vila Rica (atual Ouro Preto) Inácio Parreiras Neves (c.1730-c.1794), Francisco Gomes da Rocha (c.1754-1808), Marcos Coelho Neto (1763-1823) e Jerônimo de Souza Lobo (fl.1746-1803), entre outros. Destacaram-se também, de outras regiões mineiras, José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, da Vila do Príncipe (atual Serro) (1746?-1805) e Manuel Dias de Oliveira (1735?-1813), de São José del-Rei (atual Tiradentes).

Parreiras Neves e Dias de Oliveira, respectivamente de Vila Rica e São José del-Rei, foram os que praticaram os tipos musicais mais antigos. Sua música transitou do barroco tardio para o pré-classicismo, fenômeno que pode ser explicado pelo próprio período em que viveram. De Parreiras Neves, a maior parte das composições foi perdida, como a obra fúnebre pela morte de D. Pedro III de Portugal, para quatro coros, quatro baixos, dois fagotes e dois cravos, regida pelo autor em 1787. Somente três obras suas sobreviveram em manuscritos, entre elas um *Credo* e a *Oratória ao menino Deus*, único oratório sacro do período colonial brasileiro, escrito em português. De Manoel Dias de Oliveira conhecem-se uma *Missa de oitavo tom*, uma *Missa pequena em Ré* e um *Te Deum alternado em lá menor*, sendo-lhe atribuídas várias outras composições, como um *Miserere*, uma *Visitação das Dores para oito vozes e instrumentos*, *Motetos de Passos para oito vozes e instrumentos*, um *Sábado Santo* e outros, todos sem data de composição conhecida.

Francisco Gomes da Rocha atuou em Vila Rica como cantor (contralto) e regente, além de fagotista e depois timbaleiro do Regimento de Dragões da vila, tendo sido companheiro de Tiradentes. Sobreviveram em manuscritos somente cinco composições suas, entre eles a *Novena de N. S. do Pilar* (1789) e as *Matinas do Espírito Santo a 8 vozes* (1795).

O compositor que mais plenamente assimilou o estilo clássico e aquele que certamente tornou-se o mais celebrado em Minas Gerais foi Lobo de Mesquita. Nascido na Vila do Príncipe (atual Serro) em c.1746, José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita transferiu-se em c.1776 para o Tejuco (atual Diamantina), onde atuou como organista de

várias igrejas e compositor até 1798. Trabalhou também em Vila Rica entre 1798-1800 e no Rio de Janeiro entre 1801-1805, cidade onde faleceu. Suas viagens, provavelmente em busca de trabalho, ilustram o tipo de dificuldade a que os compositores foram submetidos por essa época. Dentre as obras mais conhecidas de Lobo de Mesquita, pode-se citar a Antífona *Regina cæli lætare* (1779), a *Missa em Fá Maior* (c.1780), o *Tercio* (1783), os *Tractos para o Sábado Santo* (1783), o *Salve Regina* (1787) e o *Responsório de Santo Antônio* (s/d), entre outros. Nenhum compositor mineiro do século XVIII teve tantas obras preservadas quanto Lobo de Mesquita (cerca de 50). Sua música resume o ideal da música sacra desse período: homofonia, desinteresse pelo virtuosismo, estrutura concisa e funcional, subserviência total ao texto sacro e efeito dramático a serviço da fé católica.<sup>39</sup>

Essa pressão pela prática de uma música nova, exercida pelas irmandades mineiras, atingiu o auge nas três primeiras décadas do século XIX, quando a franca incorporação do melodismo e do virtuosismo operístico italiano eram as novidades exigidas. Esse estilo, em Minas Gerais, teve seu melhor representante em João de Deus de Castro Lobo (Vila Rica, 1794 - Mariana, 1832), compositor que, apesar de morrer jovem, escreveu cerca de quarenta obras, entre elas a *Missa em Ré maior*, as *Matinas de Santa Cecília*, a *Missa e Credo a oito vozes* e os *Responsórios Fúnebres*, que o compositor morreu sem poder completar. Seu tratamento grandioso da música religiosa, somente comparável às obras de José Maurício Nunes Garcia no Rio de Janeiro, refletiu a máxima utilização da música de igreja como espetáculo público, repleta de elementos operísticos e do virtuosismo vocal que entusiasmou o público mineiro e carioca nas primeiras décadas do século XIX. Castro Lobo foi um divisor de águas. Depois dele a música mineira segue o caminho da simplificação, afastando-se do exagero e do rebuscamento.

Contemporâneo de Castro Lobo foi o pintor marianense Manuel da Costa Ataíde, (1762-1830), dotado de alguns conhecimentos de música. Ataíde deixou grande contribuição para o conhecimento da prática musical mineira do início do século XIX, ao pintar cenas com músicos em algumas das igrejas nas quais trabalhou. Tipos de instrumentos, posições de execução, formas de regência e até mesmo a escrita musical foram representados em suas pinturas (fig. 5). Na igreja de São Francisco de Assis, em Vila Rica, deixou monumental trabalho no teto da nave, no qual se observa a Virgem cercada

<sup>39</sup> JUNQUEIRA GUIMARÃES, Maria Inês. L'Œuvre de Lobo de Mesquita compositeur brésilien (1746?-1805): contexte historique, analyse, discographie, catalogue thématique, restitution. Paris: Presses Univer-



de anjos músicos, que executam violinos e violoncelos com arcos de curvatura externa, que de há muito já estavam abolidos na Europa. Aparecem também flautas de madeira e charamelas - antecessores dos modernos oboés - além de um trompete, uma trompa, uma harpa e um fagote. Instrumentos estranhos à música religiosa também foram pintados, como alaúdes, um bandolim e dois triângulos. Alguns anjos seguram papéis de música enrolados, representando regentes em atitude de direção do coro ou do conjunto instrumental. Outros seguram partes instrumentais e vocais, sendo as únicas legíveis a que está próxima da harpa e a que é segura pelo anjo com o trompete.

## 7. São Paulo e a música portuguesa

Apesar da antiguidade da colonização em São Paulo, iniciada com o povoamento de São Vicente em 1532, a prática de música profissional na região desenvolveu-se lentamente até a segunda metade do século XVIII, acompanhando seu progresso econômico. As notícias sobre a prática de música religiosa até o centro do século XVII são escassas, resumindo-se quase que somente às missas em cantochão e à música de festas urbanas, das quais foram testemunhos os instrumentos citados nos inventários paulistas do período - violas, guitarras, cítaras, harpas e um pandeiro - instrumentos de acompanhamento harmônico e rítmico para o canto. A partir de então, iniciou-se a organização da música na matriz da vila de São Paulo, cujo primeiro mestre de capela, Manuel Pais de Linhares, já atuava em 1649.<sup>40</sup>

Em 1650, no inventário de Pascoal Delgado, de Santana do Parnaíba, foram encontrados três livros de canto de órgão, indicando já um interesse por essa prática.<sup>41</sup> A partir de então, tornaram-se cada vez mais frequentes as notícias sobre execução de música religiosa a várias vozes, com o acompanhamento de um ou dois instrumentos. Participaram, muitas vezes, os próprios mestres de capela, como Manoel Vieira de Barros e Manuel Lopes de Siqueira, da matriz de São Paulo, atendendo a serviços fúnebres ou a encomendas das irmandades da matriz.

O repertório musical que se usou em São Paulo na primeira metade do século XVIII pode ser em parte conhecido pelo Grupo de Mogi das Cruzes, um pequeno con-

---

sitaires du Septentrion, 1996. 659p.

<sup>40</sup> DUPRAT, Régis. *Música na Sé de São Paulo colonial*. São Paulo: Paulus, 1995. 231p.

<sup>41</sup> “Foi avaliado tres livros de quão dorguo e mais quarta passios e papeis em quatro mil rs”. INVENTÁRIOS e Testamentos, São Paulo, v.40, p.144.

junto de obras em estilo antigo, uma das quais escrita em português, a cantiga *Matais de incêndios*, para quatro vozes e acompanhamento instrumental. Todas as obras, copiadas em torno da década de 1730 por Faustino Xavier do Prado, mestre de capela da matriz de Mogi, Ângelo Xavier do Prado, seu irmão e Timóteo Leme e outros copistas não identificados, foram na maior parte compostas por autores desconhecidos - provavelmente portugueses - e aqui copiadas ou adaptadas para serem utilizadas pelos primeiros grupos musicais da região, de maneira próxima ao que ocorreu em Minas Gerais na primeira metade do século XVIII.<sup>42</sup>

Após a criação do bispado de São Paulo em 1745, o terceiro bispo, D. Manuel da Ressurreição, decidiu por uma organização mais rigorosa da música na nova Sé, de forma a adequá-la ao desenvolvimento musical observado em outras regiões do Brasil, como em Minas Gerais e no Nordeste. A primeira tarefa foi modificar a estrutura dos cargos responsáveis pela música na catedral, para favorecer sua realização de uma maneira minimamente aceitável. No entanto, como a evolução da produção musical religiosa em São Paulo não tinha manifestado os mesmos resultados observados nas regiões citadas, a solução foi importar de Portugal um músico que fosse capaz de instalar na catedral a prática musical que se desejava para a sede do bispado. Em 1774, chegou à cidade para realizar essa tarefa, o já experiente compositor André da Silva Gomes (Lisboa, 1752 - São Paulo, 1844).<sup>43</sup>

Silva Gomes trabalhou na catedral até 1828, desempenhando também a função de Professor Régio de Gramática Latina, desde 1797. O pequeno desenvolvimento da atividade musical em São Paulo fez com que tais atividades fossem centralizadas no mestre de capela e seu nome o mais celebrado da produção musical religiosa paulista até o centro do século XIX. Gomes compôs exclusivamente música religiosa e mais de 130 obras foram até hoje identificadas, dentre as quais se destacam a *Missã a 8 vozes e instrumentos* (c.1785), o *Stabat Mater* (entre 1785-1800), muitos ofertórios, salmos e outros. O estilo de suas composições transitou de um estilo barroco tardio, que o músico trouxe de Portugal, ao classicismo que incorporou já no Brasil, indicando inclusive, a força com a qual a renovação estética varria do repertório a música de estilos já ultrapassados. Conhecedor do contraponto, arte quase totalmente desconhecida pelos com-

---

<sup>42</sup> CASTAGNA, Paulo. Uma análise codicológica do Grupo de Mogi das Cruzes. IV ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, Juiz de Fora, 21-23 de julho de 2000. *Anais...* Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2002. p.21-71.

<sup>43</sup> DUPRAT, Régis. op. cit.

positores mineiros do século XVIII, Silva Gomes produziu um tipo de repertório bem mais complexo que o dos seus contemporâneos brasileiros, até cerca de 1800, que pode ser explicado por sua atuação em uma catedral, onde o exagero era a regra.

Outros compositores atuaram em cidades paulistas no final do período colonial, como Francisco de Paula Ferreira, nascido em Congonhas (MG), mas transferido para Guaratinguetá em 1777 onde, desde 1809, atuou como mestre de capela e professor de gramática latina, e o Frei Jesuíno do Monte Carmelo que, nascido em Santos em 1764, transferiu-se para Itu em 1781, onde permaneceu até a morte em 1819. Jesuíno trabalhou como pintor e músico, chegando a construir também um órgão em Santos.<sup>44</sup> Somente uma pequena quantidade de obras foi recuperada desse compositor, todas muito simples em relação aos seus contemporâneos brasileiros, o que denota seu pequeno envolvimento profissional nessa arte.

Interessante, no caso de Jesuíno do Monte Carmelo, é sua declaração manuscrita de 1815, poucos anos antes de morrer, pela qual confessa ter furtado de seu padre mestre em Santos, antes de sua partida para Itu em 1781, “*algumas poucas músicas que naquele tempo ele estimava, e que hoje nada valeriam*”, além de “*ainda depois de me passar para esta Vila [de Itu] em que moro ainda mandei, por um condiscípulo, copiar outras*”.<sup>45</sup> Esse procedimento de obtenção de obras musicais - atualmente conhecida como pirataria - ainda que confessado apenas por Jesuíno, foi prática extremamente comum no que se refere à música religiosa executada na América Portuguesa, em função da alta competição entre os músicos do período. E foi principalmente por esse mecanismo que chegou até nós uma grande quantidade de obras brasileiras antigas, preservadas não em autógrafos, mas em sucessivas cópias, que muitas vezes omitiam até mesmo o nome do autor.

## 8. Rio de Janeiro recebe a Europa

A história da música na Capitania do Rio de Janeiro possui uma fase de desenvolvimento restrita durante os séculos XVI e XVII - tal como ocorreu em São Paulo - sendo, no entanto, ainda mais obscura. Existem algumas notícias sobre a prática de polifonia e instrumentos de acompanhamento, como o órgão, entre frades do Mosteiro de

---

<sup>44</sup> ANDRADE, Mário de. *Padre Jesuíno de Monte-Carmelo*. Rio de Janeiro: Serv.do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1945. 194p.

São Bento do Rio de Janeiro, além do nome de alguns que se destacaram pela atividade musical, como Francisco da Cruz (?-c.1636), Plácido Barbosa (?-c.1639), Plácido da Cruz (?-1661), Plácido das Chagas (?-1666), Domingos do Rosário (?-1666), Leandro de São Bento (?-1673), Antônio de Santa Maria (?-1686) e Agostinho de Santa Maria (?-1707).<sup>46</sup> Restaram-nos também nomes de alguns mestres de capela da matriz de São Sebastião nas décadas de 1640 e 1650, os padres Cosme Ramos de Moraes e Manoel da Fonseca.

Os primeiros cariocas que se notabilizaram pela atividade musical, no entanto, haviam se transferido para Portugal. João Seixas da Fonseca (Rio, 1691 - Roma, 1758) tornou-se conhecido por escrever a dedicatória e talvez auxiliar financeiramente a impressão das *Sonate da cimbalo di piano e forte detto volgarmente di martelletti* (Firenze, 1732), de Ludovico Giustini, considerada a primeira coletânea publicada de música para pianoforte de toda a história. Antônio José da Silva, O Judeu (Rio de Janeiro, 1705 - Lisboa, 1739), autor de textos de óperas e comédias, teve seus libretos utilizados nas óperas do português Antônio Teixeira (1707-1755). O mulato Domingos Caldas Barbosa (Rio, 1738 - Lisboa, 1800) chegou em Lisboa em 1770 e cinco anos depois começava a ser conhecido por suas *modinhas*, cujos textos - com o título de *cantigas* - foram publicados no *Viola de Lereno* (Lisboa, 1798 e 1826). Mas da música produzida no Rio até meados do século XVIII nada restou.

Como resultado do enriquecimento da cidade do Rio de Janeiro, em virtude da proximidade com Minas Gerais, a atividade musical na segunda metade do século XVIII aumentou consideravelmente, fazendo surgir, de forma tão abrupta como ocorrera em Minas, uma grande demanda para os profissionais da área. Francisco Curt Lange levantou os nomes de músicos que atuaram na igreja de São José do Rio de Janeiro nos séculos XVIII e XIX. Entre os que com mais frequência assinaram recibos pela execução de música nas solenidades, estiveram Francisco Pereira Xavier (no período 1758-1764), Antônio Barreto (1764-1767), José Ferreira de Souza (1799-1802) e José do Carmo Torres Vedras (1804-1816), além dos organistas Francisco Inácio de Jesus Maria (1758-1764), Manoel Ferreira da Cruz (1765-1781) e Vicente Martins Cordeiro (1782-1817).<sup>47</sup>

---

<sup>45</sup> ANDRADE, Mário de. op. cit., p.202-205 (nota 1).

<sup>46</sup> SANTOS, Maria Luiza de Queirós Amâncio dos. op. cit.

<sup>47</sup> LANGE, Francisco Curt. A atividade musical na Igreja de São José do Rio de Janeiro. *Revista de Música Latino Americana / Latin American Music Review*, Austin, v.6, n.2, p.201-233, fall/win.1985.

Participaram, porém, de uma forma mais ampla na vida musical da cidade, na segunda metade do século XVIII e inícios do século XIX, o compositor Antônio Nunes Siqueira (1701-?), mestre de capela do Seminário de São José, o compositor Manuel da Silva Rosa (?-1793), autor de uma *Paixão* que se cantou por muitos anos no Rio, o organista Justiniano de Santa Delfina (?-c.1821), o compositor e professor de música José Joaquim de Sousa Negrão (?-1832), o organista Policarpo de Santa Gertrudes Silveira (1779-1841) e o conhecido compositor, professor e mestre de capela Padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830). Figura de destaque na vida musical carioca do período foi também Joaquina Maria da Conceição Lapa, a *Lapinha*, cantora negra lembrada no início do capítulo e que atuou na Fazenda Santa Cruz, obtendo, ainda no século XVIII, prestígio internacional. Nunes Garcia e a Lapinha são exemplos notórios de como a produção e a execução musical do repertório sacro e operístico, no Brasil, dependeu, principalmente na segunda metade do século XVIII, de músicos negros e mulatos, que continuarão tendo grande importância nos períodos subsequentes.

José Maurício Nunes Garcia, em sua primeira obra, uma *Tota pulchra* (1783), já exibía a tendência de assimilação do estilo clássico que caracterizaria a prática musical carioca do final do século XVIII e primeiras décadas do século XIX. Em 1784 assinou o compromisso da Irmandade de Santa Cecília, tornando-se músico profissional. Foi ordenado presbítero em 1792 e obteve o posto de mestre de capela da catedral do Rio em 1798. Nesse cargo, suas obrigações eram compor e reger música para a catedral e para as solenidades oficiais realizadas no teatro da cidade, o então chamado “Teatro de Manuel Luís”. Por essa época já ministrava, em sua casa, o curso de música, no qual estudaram, entre outros, Francisco Manuel da Silva e Cândido Inácio da Silva, músicos importantes no Império.<sup>48</sup>

Quando o temor da invasão francesa forçou a corte lusitana a transferir a capital administrativa do Reino para o Rio de Janeiro em 1808, mudaram-se os rumos da carreira do mestre de capela e a prática musical de toda a cidade. Ao chegar ao Rio, o Príncipe Regente D. João criou a Capela Real e para esta transferiu José Maurício, atribuindo-lhe os encargos de mestre de capela, organista e professor, além de solicitar-lhe o exercício da atividade de compositor. Mas em 1811 chegava ao Rio Marcos Portugal (Lisboa, 1762 - Rio, 1830), também a convite de D. João, para ocupar agora oficialmente o posto

---

<sup>48</sup> MATTOS, Cleofe Person de. *José Maurício Nunes Garcia: biografia*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Dep. Nacional do Livro, 1996. 373p.

de mestre-compositor da Capela Real. Marcos Portugal já havia residido na Itália, onde 21 óperas suas foram apresentadas, além de récitas também em teatros da Alemanha, Áustria, França, Espanha, Inglaterra e Rússia. Ao regressar a Lisboa em 1800, fora nomeado mestre da Capela Real e do Seminário Patriarcal, além de regente-compositor do Real Teatro de São Carlos, mantendo-se nessas funções após a intervenção francesa em 1808. No Rio, com enorme prestígio, Marcos Portugal foi nomeado mestre da Capela Real, mestre de música da família real e diretor de espetáculos da corte, o que acarretou para José Maurício uma sensível diminuição da atividade composicional, que passou, a partir de então, a atender encomendas principalmente das irmandades de São Pedro e de Santa Cecília, da Ordem Terceira do Monte do Carmo e da Câmara, muitas delas de grande responsabilidade, além de atuar como professor em sua casa.<sup>49</sup>

No período em que D. João esteve no Rio (1808-1821) ocorreu um extraordinário aumento na demanda de música, em função do número de portugueses que chegaram no Brasil, interessados em manter o mesmo nível de prática musical a que estavam acostumados em Lisboa. Houve, portanto, uma ampliação das perspectivas profissionais, que atraiu para o Rio de Janeiro músicos de várias regiões do Brasil, mas também de Portugal e de outros países da Europa. Dos compositores, passou-se a exigir a criação de obras religiosas mais virtuosísticas e o trabalho com gêneros profanos ainda pouco praticados no Brasil, como a ópera e a música instrumental. O Rio de Janeiro assistia à chegada de um estilo cortesão de consumo musical, com o qual ainda não estava habituado, mas que a ele teria rapidamente de se adaptar.

Ao tempo de D. João, as pequenas casas de espetáculo do Rio, como o Teatro de Manuel Luís (inaugurado possivelmente após o incêndio da Casa da Ópera do Rio de Janeiro, em 1769), não comportavam mais as apresentações simples e o público restrito que caracterizaram as exibições do século XVIII. Para os grandes espetáculos profanos, sobretudo as óperas, foi construído o Real Teatro de São João, cuja inauguração se deu em 1813. Destinado a receber um público numeroso, esse teatro fora construído às feições do Teatro São Carlos de Lisboa que, por sua vez, imitava o Teatro San Carlo, de Nápoles, grande centro operístico italiano do século anterior. Iniciaram-se, então, as grandes representações operísticas do Rio de Janeiro, com obras de Antônio Salieri, Vincenzo Puccitta, Marcos Portugal e Ferdinand Paer. Mas a representação de óperas no

---

<sup>49</sup> MATTOS, Cleofe Person de. op. cit.

Rio de Janeiro tomou seu maior impulso a partir de 1821, com obras de Rossini, Mayer e Mozart, entre outros.

Na época de D. João iniciou-se também um desenvolvimento da música camerística (para pequenos conjuntos instrumentais) e da música orquestral. José Maurício e Marcos Portugal escreveram *Aberturas* para orquestra, o gênero preferido para essa formação, entre os portugueses. Não faltaram no Rio, por essa época, instrumentistas que se dedicaram à música de câmara, como o clarinetista Silva, os violinistas Manuel Joaquim Correia dos Santos e Manuel Inácio da Silva Alvarenga, os pianistas Frei Antônio, Simão Portugal e Francisco Xavier Bachicha, o violoncelista Policarpo, os flautistas Silva Conde e José Leocádio, o violonista João Leal e o cavaquinista Joaquim Manuel da Câmara - solistas observados por Adriano Balbi em 1820 - além dos instrumentistas da própria Capela Real.<sup>50</sup>

As obras camerísticas mais antigas que se compuseram no Rio de Janeiro parecem ter sido os *Três duetos concertantes* (c.1814) para dois violinos, de Gabriel Fernandes da Trindade (1794-1854), que o autor dedicou quando jovem ao seu professor de violino, o italiano Francesco Ignazio Ansaldi, chegado no Brasil em 1810 para se tornar o primeiro violino da Capela Real. No Rio, o primeiro conjunto de obras para piano foi escrito por José Maurício, como parte do seu *Compêndio de música e método de piano-forte*, de 1821, que inclui *lições* e *fantasias* (com variações).

Mas o tipo de música que se consagraria em todo o Brasil como o preferido para os salões era a canção em português, acompanhada inicialmente pela viola ou violão e depois pelo piano. *Modinhas* e *lundus* começaram a ser compostos em abundância no Brasil a partir do início do século XIX, ou talvez já em fins do século XVIII, em um estilo derivado da ária operística, ou seja, com uma melodia ágil e exuberante. As modinhas normalmente versavam sobre saudades ou amores perdidos, enquanto os lundus davam preferência a textos humorísticos ou satíricos, geralmente com melodia sincopada. Embora as modinhas e lundus tiveram seu maior desenvolvimento no período imperial, influenciando decisivamente na instalação de uma impressão regular de partituras no Rio, a partir de 1837, foram escritas muitas canções desse tipo no final do período colonial, por autores como Padre Teles, Joaquim Manuel da Câmara, José Maurício Nunes Garcia e Marcos Portugal, entre outros.

---

<sup>50</sup> ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo: 1808-1865: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1967. 2v.

Em 1816, com o falecimento da Rainha D. Maria I - para o qual José Maurício escreveu o conhecido *Requiem* e o *Ofício Fúnebre* - D. João foi coroado rei de Portugal. Para cumprimentá-lo e promover o reatamento oficial das relações entre França e Portugal, veio ao Brasil o Duque de Luxemburgo, acompanhado pelo celebrado compositor austríaco Sigismund Neukomm, que obteve, no Rio, uma nomeação de professor público de música e o encargo de composição e execução musical por um decreto de 16 de setembro de 1816. Entre outros, foram seus alunos D. Pedro, sua esposa D. Leopoldina, D. Isabel Maria e Francisco Manuel da Silva. A partir de 1819 passou a escrever para o *Allgemeine Musikalische Zeitung* de Viena, publicando, em 1820, uma notícia sobre a música no Rio de Janeiro, na qual citou a primeira audição do *Requiem* de Mozart no Rio e do *Requiem* de José Maurício Nunes Garcia em Viena. Neukomm permaneceu no Brasil até 1821, retornando à Europa poucos dias antes da partida definitiva de D. João VI. Compôs cerca de vinte obras no Rio e exerceu influência sobre os músicos do período, principalmente José Maurício Nunes Garcia. Neukomm notabilizou-se por escrever, entre outras, as primeiras composições camerísticas baseadas em melodias brasileiras, como *L'Amoureux*, para flauta e pianoforte, sobre *La Melancolie* de Francisco Manuel da Câmara (1819) e *O Amor brasileiro*, capricho para pianoforte sobre um lundu de autor desconhecido.<sup>51</sup>

Quando D. João VI voltou para Lisboa em 1821, as condições financeiras do país foram bastante prejudicadas, situação agravada após a Independência em 1822, resultando no início da decadência da atividade musical da cidade. José Maurício Nunes Garcia foi um dos compositores prejudicados, chegando a solicitar a D. Pedro I a restituição da pensão outorgada por D. João. Mesmo em dificuldades, continuou a produzir música para encomendas até 1826, data da *Missa de Santa Cecília*, sua composição mais grandiosa. Morreu em 1830, quase ao mesmo tempo que Marcos Portugal, ambos pobres e esquecidos, em virtude das novas tendências musicais do Império, que tornavam a música desses compositores já ultrapassada.

Encerrava-se, assim, uma fase importante da prática musical carioca e brasileira. A música religiosa manteve seu interesse, porém as composições usaram uma quantidade cada vez menor de recursos composicionais, entrando em uma fase de franca simplificação. A ópera italiana, a partir de então, tornava-se a principal meta que iria ocupar as

---

<sup>51</sup> MEYER, Adriano de Castro. Sigismund Neukomm: sua presença no Brasil. II SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 21-25 jan. 1998. *Anais...* Curitiba: Fundação Cultural de



próximas gerações de músicos e compositores cariocas e o ensino musical institucionalizado sua única perspectiva de realização.

## 10. Indicações de escuta

- CASTRO LOBO, Pe. João de Deus. *Missa e Credo for eight voices*; Associação de Canto Coral; Camerata de Rio de Janeiro; conductor Henrique Morelembaum. Switzerland, Preaudio, [c.1992]. SB CD 6700 (Serie Empires)
- HISTÓRIA da música brasileira: Período Colonial; / Orquestra e Coro Vox Brasiliensis; regência de Ricardo Kanji. São Paulo: Eldorado, 1999. CD 946137. 2v.
- LADAINHA DE NOSSA SENHORA. Coral de Câmara São Paulo e Orquestra Engenho Barroco; direção Naomi Munakata. Belo Horizonte: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2003 (Acervo da Música Brasileira / Restauração e Difusão de Partituras, v.8)
- MISSA. Coral de Câmara São Paulo e Orquestra Engenho Barroco; regência Naomi Munakata. Belo Horizonte: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana / Bureau Cultural, 2001 (Acervo da Música Brasileira / Restauração e Difusão de Partituras, v.2)
- MÚSICA FÚNEBRE. Conjunto Calíope e Orquestra Santa Teresa; direção Júlio Moretzsohn; coordenação musicológica Paulo Castagna. Belo Horizonte: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2003 (Acervo da Música Brasileira / Restauração e Difusão de Partituras, v.9).
- MÚSICA na Catedral de São Paulo - v.1: obras do Arquivo da Cúria Metropolitana de S. Paulo; Brasileessentia Grupo Vocal e Orquestra de Câmara da UNESP; regência de Vítor Gabriel. São Paulo: Paulus, 1999. CD 004383.
- QUINTA-FEIRA SANTA. Grupo Vocal Calíope e Orquestra Santa Teresa; direção Júlio Moretzsohn. Belo Horizonte: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2002 (Acervo da Música Brasileira / Restauração e Difusão de Partituras, v.6)
- SÁBADO Santo. Calíope; regência Júlio Moretzsohn. Belo Horizonte: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana / Bureau Cultural, 2001 (Acervo da Música Brasileira / Restauração e Difusão de Partituras, v.3)
- SACRED Music from 18th Century Brazil, Vol. I: Luiz Alves da Silva / Ensemble Turicum; on historical instruments. Thun, Claves Records, 1995. CD 50-9521.
- TRINDADE, Gabriel Fernandes da. *Duetos concertantes*; Maria Ester Brandão e Koiti Watanabe, violinos. São Paulo: Paulus, 1995, CD 11100-7.

## Legenda das ilustrações

Fig. 1. Maracá tupinambá, representado por Hans Staden em 1557.

Fig. 2. Fragmento musical tupinambá registrado por Jean de Léry em 1557.

Fig. 3. “Negers Speelende op Kalabaßen”, ilustração impressa por Johan Nieuhof em 1682.

Fig. 4. Anônimo (início do século XIX). “An african slave vender of music”. Rio de Janeiro, 1825. Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro).

Fig. 5. Anjos músicos pintados por Manuel da Costa Ataíde (1762-1830), no teto da nave da capela da Ordem Terceira da Penitência de São Francisco de Assis de Vila Rica (atual Ouro Preto).

### Referência bibliográfica das ilustrações

Fig. 1. STADEN, Hans. *Duas viagens ao Brasil*: tradução de Guiomar de Carvalho Franco. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1974. (Coleção Reconquista do Brasil, v.17) [fig. 41], p.173

Fig. 2. LÉRY, Jean de. *Viagem à terra do Brasil*: tradução e notas de Sérgio Milliet; bibliografia Paul Gaffarel; colóquio na língua brasílica e notas tupinológicas Plínio Ayrosa. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1980. 303p. (Coleção Reconquista do Brasil, nova série, v.10) qualquer um dos cinco exemplos musicais

Fig. 3. NIEUHOF, Johan. *Johan Nieuhofs Gedenckweerdige Brasiliaense Zee- en Lant-Reize*. Amsterdam, Jacob van Meurs, 1682. entre p.214-215. Biblioteca do IEB, código 11-a-11.

Fig. 4. Anônimo (início do século XIX). “An african slave vender of music”. Rio de Janeiro, 1825. Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro).

Fig. 5. MENEZES, Ivo Porto de & YU, Henry. Mestre Atayde; texto Ivo Porto de menezes, Fotos/Photos Henry Yu. Rio de Janeiro, Spala Editora, Ltda. [Banco Bozano Simonsen], 1989. p.19.

### Sugestão de faixas para CD

ANÔNIMO. *Matais de incêndios*. In: HISTÓRIA da Música Brasileira: Período Colonial I; Vox Brasiliensis; regência de Ricardo Kanji. São Paulo: Eldorado, [1998], CD 946137. Faixa 36.

OLIVEIRA, Manoel Dias de. *Missa abreviada em Ré*. In: MISSA. Coral de Câmara São Paulo e Orquestra Engenho Barroco; regência Naomi Munakata; Belo Horizonte: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana / Bureau Cultural, 1991 (Acervo da Música Brasileira / Restauração e Difusão de Partituras, v.2). Faixas 1-6.